



# Die Ehefrauen der Malerfürsten und ihr Rolle in der Gesellschaft

Sabine Wieber

Die liberale Londoner Zeitung *The Westminster Gazette* veröffentlichte im Jahr 1899 eine Anekdote, in der eine Begegnung Kaiser Wilhelms II. mit zwei amerikanischen Frauenrechtlerinnen beschrieben wurde. Auf ihre Forderung nach der Gleichstellung von Mann und Frau soll er geantwortet haben: »Ich bin mit meiner Gattin [Kaiserin Auguste Viktoria] einer Meinung. Und wissen Sie, was sie sagt? Sie sagt, dass Frauen sich nicht in etwas außerhalb der vier Ks einmischen sollten [...]. Die vier Ks stehen für Kinder, Kirche, Küche, Kleider.«<sup>1</sup> Er war also ein Anhänger der im ausgehenden 19. Jahrhundert vorherrschenden Einstellung, dass eine Frau die traditionelle Rolle als Mutter und fromme – aber dennoch modebewusste – Hausfrau auszufüllen habe. Von der »idealen« Frau erwartete man, dass sie sich auf das Wohlergehen ihres Ehemannes konzentrierte und zu diesem Zweck abgeschieden von Druck und Hektik der Außenwelt ein Heim für die Familie schuf, das einen sicheren Hafen bot. Diese Trennung zwischen den privaten und öffentlichen Handlungsräumen beruhte auf der tief verwurzelten Überzeugung, dass die physische und psychische Natur einer Frau im Vergleich zu der des Mannes schwächer und minderwertiger sei. Das Leben der Frauen war somit stark eingeschränkt. Gelegentlich schafften sie es jedoch, anspruchsvollere gesellschaftliche Rollen zu übernehmen und einige der repressiven Geschlechternormen zu durchbrechen. Vor dem Hintergrund der Tatsache, dass die herrschenden Klassenstrukturen die gesellschaftliche Beweglichkeit bestimmten (Frauen der Mittelschicht waren dabei oft sozial »mobiler« als Angehörige des Adels), kann man die Historikerin Anne Digby heranziehen, die den im Entstehen begriffenen Bereich zwischen öffentlichen und privaten Handlungsräumen als »social borderland«<sup>2</sup> beschreibt, als gesellschaftlichen Grenzbereich.

Hier sollen die Ehefrauen einiger Malerfürsten vorgestellt werden, die bewusst in diesem von Digby so genannten »Grenzbereich« agierten. Während die Malerfürsten ununterbrochen mit Akademien, Ausstellungen und Ateliers beschäftigt waren, verfolgten ihre Ehefrauen den Erwerb von »kulturellem Kapital« (ein Begriff, den der französische Soziologe Pierre Bourdieu 1989 prägte), das ihre Ehemänner salonfähig machte und ihnen wichtige Kontakte zu Sammlern und Mäzenen verschaffte. Einige dieser Frauen lösten sich dabei aktiv aus ihrer traditionellen Rolle

Franz von Lenbach, *Lolo von Lenbach*, 1898 (Kat. XXX)

<sup>1</sup> The American Lady and the Kaiser: The Empress's Four K's, *Westminster Gazette*, 17. August 1899, S. 6.

<sup>2</sup> Digby, Anne, Victorian Values and Women in Public and Private, in: *Proceedings of the British Academy* 78, 1992, S. 196.

als Hausfrau und Mutter. Leider haben die Kunsthistoriker den bedeutenden Beitrag dieser Frauen zu den Karrieren ihrer Ehemänner bislang größtenteils ignoriert. Doch wie bereits Mark Twain erkannte, »steht hinter jedem erfolgreichen Mann eine Frau«, und dieser Satz wurde in den 1960er und 1970er Jahren von der Zweiten Welle der Frauenbewegung aufgegriffen und verbreitet. Keine der Ehefrauen der Malerfürsten setzte sich dabei aktiv für Frauenrechte ein. Ihre Biografien werfen jedoch ein faszinierendes Licht auf eine weitaus facettenreichere Lebenswelt als bisher bekannt.

Madame de Munkácsy (1845–1915)

1874 heiratete Mihály Munkácsy in Paris die Baronin Cécile de Marches (geborene Papier). Es war die zweite Ehe der Baronin. Ihr erster Ehemann, der Baron Henri-Édouard de Marches (1820–1873), war Mitglied der Pariser High Society und hatte maßgeblich dazu beigetragen, dass Cécile zu einer prominenten Dame der Gesellschaft aufstieg und tonangebend in Sachen Geschmack wurde. Zu ihren berühmten Empfängen am Freitagabend erschienen Industriemagnaten, Bankiers, Aristokraten, Politiker sowie Angehörige der künstlerischen und kulturellen Elite Europas gleichermaßen. Die de Marches trafen Munkácsy erstmals in den späten 1860er Jahren in Düsseldorf und wurden zu begeisterten Unterstützern des jungen Künstlers. Als Munkácsy 1872 nach Paris zog, finanzierte Édouard de Marches ihm sein erstes Atelier und stellte ihn auch dem bekannten Kunsthändler Adolphe Goupil vor, der im Jahr 1873 das Gemälde *Nächtliche Vagabunden kaufte*<sup>3</sup>. 1873 erlag der Baron de Marches einem Krebsleiden, und Munkácsy zögerte zunächst, die Witwe seines verstorbenen Freundes zu heiraten. Doch Cécile de Marches war zu einer wichtigen emotionalen und wirtschaftlichen Stütze für Munkácsy geworden, der Zeit seines Lebens unter starken Stimmungsschwankungen litt und sich regelmäßig auf den Landsitz der de Marches, Schloss Colpach in Luxemburg, zurückzog (Abb. 1). Das frisch verheiratete Paar bezog eine elegante Residenz und ein Atelier an der Avenue de Villiers in der Nähe des Parc Monceau in Paris, und dieser Schritt läutete eine neue, äußerst produktive Phase in Munkácsys Karriere ein. Wie Cécile Munkácsys Biograf schreibt, gelang es ihr, ein Ambiente zu schaffen, »das es ihm erlaubte, endlich all die großen und extravaganten Projekte zu verwirklichen, die sie ausgearbeitet hatte«<sup>4</sup>. Cécile Munkácsy hatte also anscheinend einen klaren Plan für die künstlerische Karriere ihres Mannes. Das Porträt August von Kaulbachs zeigt sie als selbstbewusste Frau, die für ihr eigenes Schicksal und das ihres Mannes die Verantwortung trägt (Abb. S. 0255). Die Baronin Munkácsy organisierte das umtriebige gesellschaftliche Leben des Paares, in dem ununterbrochen neue Mäzene und Ausstellungen in Galerien aufeinander folgten. Sie veranstaltete weiterhin ihre Empfänge am Freitag und inszenierte rauschende Bälle. Céciles Organisationstalent und ihre intensive Pflege sozialer Kontakte waren weithin bekannt, und viele Damen der feinen Pariser Gesellschaft eiferten ihr nach. Im Jahr 1902 beschrieb Claude Vento die Geselligkeit bei den Munkácsys in der Zeitungsbeilage *Le Figaro Illustré*:

»Madame de Munkácsy – äußerst intelligent, sehr mondän, das heißt, die Welt über alles liebend, und geschickt versteckt hinter einer scheinbaren Rauheit – gefiel sich darin, mit einer Reihe von

Festen, auf denen stets die Werke ihres Mannes zum Thema wurden, eine Vielzahl sehr distinguerter Leute anzuziehen, die sie aus den unterschiedlichsten Metiers ausgewählt hatte. Personen aus Kunst und Wissenschaft, Talente, Vertreter aus Diplomatie, Finanz oder der Kirche und aus dem vornehmen Viertel Faubourg Saint-Germain: Ganz besonders in diesem Hause lernte Paris, was Weltoffenheit bedeutet [...]. Und jedes Fest war ein neuer Triumph für die Dame des Hauses, die von ihrem Mann bei jeder dieser Gelegenheiten gescholten wurde [...].«<sup>5</sup> Darüber hinaus lenkte Cécile Munkácsy die künstlerische Laufbahn ihres Mannes. So vermittelte sie beispielsweise im Jahr 1878 Munkácsys Wechsel von Goupil & Cie. zu Charles Sedelmeyer. Sie war der Meinung, dass Goupil zu wenig Interesse an Munkácsys anspruchsvollem Werk *Der blinde Milton diktiert seinen Töchtern* »Das verlorene Paradies«<sup>6</sup> zeigte und folglich nicht im besten Interesse ihres Gatten handelte. Eva (Reg. Nr. 0232) galt als äußerst gelungene Studie zu diesem Meisterwerk. Cécile Munkácsys Biograf nennt den Verkauf des *Milton* einen »Volltreffer« und beglückwünscht die Ehefrau des Künstlers zur Aushandlung eines Zehnjahresvertrages, während dessen Laufzeit »das gesamte künstlerische Schaffen Munkácsys gegen eine jährliche Zahlung von 100 000 Franc und vorbehaltlich einer Aufstockung ‚je nach Produktivität‘ an Sedelmeyer gehen sollte«<sup>7</sup>. Dieser Vertrag sicherte Munkácsys Einkommen auch in Zeiten verminderter Produktivität (z. B. in Phasen mit psychischen Problemen) und illustriert Cécile Munkácsys großes Verhandlungsgeschick.

Ein Stich des Selbstbildnisses mit seiner Gattin, *Im Atelier*, wurde 1899 in der amerikanischen Zeitschrift *Harper's Weekly* und auch auf anderen Titelblättern veröffentlicht (Abb. S. XX). Man sieht das in ein Gespräch vertiefte Paar, Munkácsy holt anscheinend die Meinung seiner Frau zu dem Bild ein, an dem er gerade arbeitet. Der Künstler hat dafür sein Tun kurz unterbrochen, und Cécile Munkácsy studiert aufmerksam die Leinwand. Ein mit einem Dirndl bekleidetes Kind steht noch immer Modell, und ein Hund (ein uraltes Symbol der Treue) schläft auf dem Boden. Diese Szene zeigt zweifellos ein emotional verbundenes, gleichberechtigtes Paar. Munkácsy hat seine Frau in sein Atelier gebeten, um ihr sein neustes Gemälde zu präsentieren, um ihre Meinung darüber einzuholen oder auch einfach nur, damit sie ihm Gesellschaft leistet. Dieses Werk erinnert an August von Kaulbachs *Serenade*, das den Maler völlig entzückt von seiner Ehefrau, der dänischen Konzertviolinistin Frida Schytte, zeigt. Allerdings sind dort die Rollen vertauscht: Der Künstler verkörpert das Publikum, seine Frau die Künstlerin (Abb. S. 0256).

Ihren ersten Ehemann, den Baron de Marches, hatte Cécile Papier möglicherweise aus materiellen Erwägungen und mit Blick auf den damit verbundenen sozialen Aufstieg geheiratet. Die Gesellschaft im ausgehenden 19. Jahrhundert war sehr darauf bedacht, dass Frauen der gehobenen Schichten finanziell rentable eheliche Verbindungen eingingen. Als sie jedoch mit der Hochzeit im Jahr 1874 zu Madame Munkácsy wurde, war sie zu einer selbstbewussten, klugen Frau herangereift, die sowohl privat als auch öffentlich die künstlerische Karriere ihres Mannes vorantrieb. In diesem Fall war es Munkácsy, der seine Position durch die Heirat verbesserte. Der etwas ungeschliffene Einwanderer aus Ungarn ohne großes Selbstvertrauen entwickelte sich nicht zuletzt mit Hilfe seiner Ehefrau zu einem Malerfürsten par excellence. Die Zeiten des



1 Jaeger und Goergen, Mary und Franz Stuck in der Villa Stuck, 1904 (Kat. XXX)

5 Ebd., S. 462.

6 Sedelmeyer stellte das Gemälde zunächst 1878 auf der Weltausstellung von im ungarischen Pavillon aus und später in ganz Europa. Der *Milton* war eines von Munkácsys kommerziell erfolgreichsten Bildern. Der bekannte amerikanische Bankier, Kunstsammler und Philanthrop Robert Lenox Kennedy erwarb es im Jahr 1878 und hinterließ es der Public Library in New York. Zu Sedelmeyers Beziehung zu Munkácsy s. *Munkácsy a nagyvilában*, Budapest 2005, S. 46–49.

7 Mersch (s. Anm. 4), S. 444.





2 József Borsos, Mihály Munkácsy und seine Frau auf der Hochzeitsreise, 1874 (Kat. XXX)

8 Szinyei Merse, zitiert in: Perneczky, Ceza, *Munkácsy 1845–1915*, Budapest 1970, S. 8.  
 9 Magdalenas Großonkel, Helmuth Graf Moltke (der Ältere), war von 1857 bis 1888 Chef des Generalstabs der preußischen Armee.  
 10 Lenbach, zitiert in: Danzker, Jo-Anne Birnie (Hrsg.), *Die Villa Stuck in München: Inszenierung eines Künstlerlebens*, München 1992, S. 36.  
 11 Gedon, Brigitte, *Franz von Stuck: Die Suche nach dem Spiegel*, München 1999, S. 221–230.

unsicheren jungen Mannes, der einst von seinem ungarischen Malerkollegen Szinyei Merse als jemand beschrieben worden war, der von seinen Mitschülern gehänselt wurde, waren vorbei: »[...] jeder sah ihn von oben herab an. Nicht nur weil er schlecht Deutsch konnte und sich die anderen jungen Leute über seine Ausdrucksweise halbtot lachten, sondern auch weil er keine Fortschritte erzielen konnte. Es fehlte ihm die nötige Basis, und sein Können war unsicher.«<sup>8</sup> Nach dem Tod Munkácsys am 1. Mai 1900 wurde er im Palast der Künste in Budapest aufgebahrt, und tausende Trauernde erwiesen ihm die letzte Ehre. Zu diesem Zeitpunkt war er zu einer Berühmtheit geworden, und seine Bilder hatten Eingang in renommierte Sammlungen in Europa und in den USA gefunden. Man könnte sich fragen, welchen Weg seine Karriere wohl genommen hätte, wenn er sich – selbst in Zeiten ehelicher Krisen aufgrund von Munkácsys Affären, seiner schweren psychischen Probleme und ihres kostspieligen Lifestyles – nicht jederzeit auf Céciles tatkräftige Unterstützung hätte verlassen können.

### Magdalena von Lenbach (1864–?) und Mary von Stuck (1865–1929)

Die beiden berühmtesten Malerfürsten Münchens, Franz von Lenbach und Franz von Stuck, heirateten ebenfalls Frauen aus einer höheren gesellschaftlichen Schicht als ihrer eigenen. Lenbachs Junggesellendasein und seine langen Auslandsaufenthalte waren damals häufig ein Thema für die Münchner Zeitungen. So wurde in den Klatschspalten beispielsweise regelmäßig darüber spekuliert, ob Lenbach in die Gräfin Marie von Dönhoff verliebt war (Abb. 2), deren erste Ehe mit dem preußischen Diplomaten Karl August von Dönhoff 1882 mit der Scheidung geendet war und die 1886 den späteren Reichskanzler Bernhard von Bülow heiratete. Ende der 1880er Jahre beschloss Lenbach, sich eine geeignete Braut zu suchen, und 1887 heiratete Magdalena (Lena) Gräfin Moltke, die mit damals 24 Jahren halb so alt war wie er. Diese Ehe brachte Lenbach eine strategische Verbindung zu einer der ältesten Adelsfamilien des Deutschen Kaiserreiches.<sup>9</sup> Das Ehepaar bezog Lenbachs neue Villa in München, die einer der renommiertesten Münchner Architekten des Historismus, Gabriel von Seidl, im Renaissance-Stil für ihn errichtet hatte. »Ich gedenke mir einen Palast zu bauen, der das Dagewesene in den Schatten stellen wird; die machtvollen Zentren der europäischen Kunst sollen dort der Gegenwart verbunden werden. [...] Meine Villa soll in München der Mittelpunkt der Künste und deren gesellschaftlicher Belange werden.«<sup>10</sup>

Lena von Lenbach war eine schöne, junge Frau, die sich sofort Hals über Kopf in den berühmten Maler verliebt hatte.<sup>11</sup> Trotz ihrer Jugend bewältigte sie die zahlreichen sozialen Verpflichtungen und Aufgaben, die eine Ehe mit dem führenden Münchner Malerfürsten mit sich brachten. Im Gegensatz zu Cécile Munkácsy steuerte Lena von Lenbach jedoch nicht die Karriere ihres Mannes. Sie führte das Haus, um ein angemessenes gesellschaftliches Umfeld zu schaffen, in dem der Maler seine Karriere mit Fingerspitzengefühl und Raffinesse vorantreiben konnte. Lena von Lenbach war dabei weniger eine Partnerin auf Augenhöhe, sondern spielte eher die konventionelle Rolle der Ehefrau und Mutter. Aber sie nahm eine Schlüsselposition auf dem glatten Parkett der Münchner High Society ein. Ihre Rolle als anmutige Gastgeberin, Vorbild in Sachen guter Geschmack und hingebungsvolle Ehefrau und Mutter ermöglichten Len-

bach ein skandalfreies Leben, was vor dem Hintergrund, dass die Kulturpolitik im Deutschen Kaiserreich immer genauer unter die Lupe genommen wurde, zunehmend wichtiger wurde. Zweifellos befand sich Franz von Lenbach in den 1880er und 1890er Jahren auf dem Höhepunkt seiner Karriere. Doch erst die Heirat verschaffte seinem künstlerischen Erfolg eine stabile gesellschaftspolitische Legitimation. Kunst und Leben gingen eine strategische Verbindung ein, die sich in Lenbachs Palais abspielte, in dem die Familie ganz im Stil der Renaissance lebte. Doch das Abkommen zwischen den Partnern stand von Anfang an auf fragilen Füßen. Eine Reihe von emotionalen Rückschlägen wie die Totgeburt einer Tochter und eines Sohnes in den Jahren 1888 und 1893, der Tod von Lenbachs geliebtem Bruder Georg 1889 und der dubiose Diebstahl- und Fälscherprozess 1894 setzten ihrer Ehe stark zu. Das Paar ließ sich 1896 scheiden, und Franz von Lenbach heiratete noch im selben Jahr seine ehemalige Schülerin Charlotte (Lolo) Freiin von Hornstein. Seine erste Ehe hatte Lenbachs Karriere mit Stabilität und dem dringend notwendigen »sozialen Gütesiegel« versehen. Nun jedoch war er frei für eine Liebesheirat. Lolo war die Tochter des Komponisten Robert von Hornstein und ebenfalls 25 Jahre jünger als Lenbach. Es wird oft behauptet, dass Lolo die große Liebe in Lenbachs Leben war, und seine beiden großartigen Porträts von ihr (Abb. S. 0552 und 0126) scheinen diese Annahme zu bestätigen. Die fünf Jahre zwischen den beiden Gemälden spiegeln jedoch auch Lolo Lenbachs Entwicklung von einer sorglosen, verführerischen Geliebten zu einer gereiften Ehefrau und Mutter mit dem wichtigen gesellschaftlichen Auftrag, die Karriere ihres Mannes zu fördern. Tatsächlich war Lolo nach Lenbachs Tod 1904 maßgeblich an der Bewahrung seines künstlerischen Erbes beteiligt, und sie trug erheblich dazu bei, dass das Haus in München (heute Lenbachhaus) und das Geburtshaus des Künstlers in Schrobenuhausen in Museen umgewandelt wurden. Es ist eine bekannte und zugleich viel zu wenig beachtete Tatsache, dass gerade Witwen wie Lolo Lenbach das künstlerische Erbe ihrer Ehemänner und ihre Archive bewahrten; die Kunstgeschichte wäre ohne ihren Beitrag in vielen Bereichen deutlich ärmer.

Auch Franz von Stuck sicherte seinen gesellschaftlichen Status, als er 1897 die gebürtige Amerikanerin Maria Louise (Mary) Lindpaintner heiratete. Die Ehe der Stucks hatte bis zum Tod des Malers im Jahr 1928 Bestand (Abb. 3). Mary war die Tochter von Friedrich Simon Hoose, einem deutschen Textilwarenhändler, der 1847 von Kassel nach Newton, Long Island (USA) ausgewandert war<sup>12</sup>. Ihr erster Ehemann, der Münchner Arzt Dr. Julius Lindpaintner, ließ Mary als wohlhabende Witwe zurück, obwohl die jüngere Forschung die Vermutung nahelegt, dass ihre finanzielle Situation möglicherweise etwas angespannt war.<sup>13</sup> Franz von Lenbach malte 1894 ein atemberaubendes Porträt von Mary als Salome. Man sieht sie in einem üppigen roten Gewand vor einem Hintergrund stehen, der an eine der mythologischen Landschaften Arnold Böcklins erinnert (Abb. S. 0235). Sie posiert selbstbewusst: Ihr Kopf ist leicht zur Seite geneigt und lässt so den Blick auf ihren schönen langen Hals frei. Ihre rechte Hand ruht besitzergreifend auf dem abgeschlagenen Haupt Johannes' des Täufers. Diese Ikonografie passt gut zum Sujet des Bildes, jedoch wird hier auch auf den starken Charakter von Mary Lindpaintner angespielt. Als sie Stuck heiratete, adoptierte sie dessen uneheliche Tochter Maria (Mary) Franziska (1896–1961), die Stucks einziges Kind bleiben sollte<sup>14</sup>. Der Maler stand seiner Tochter sehr



3 Franz von Lenbach, Marie Gräfin Dönhoff, Prinzessin Bülow, um 1873 (Kat. XXX)

12 <https://www.geni.com/people/Maria-Mary-Hoose/6000000004095722445> (aufgerufen am 21.3.2018).  
 13 Raff, Thomas, *Modell und Maler: Mary Stuck und ihr Vater*, Tettenuweis 2007, S. 8.  
 14 Maria kam unehelich nach einer Affäre des Künstlers mit Anna Maria Brandmaier zur Welt, die für sein Werk *Die Sünde* (1893) Modell gestanden hatte. Brandmaier wollte ihre Tochter nicht aufgeben und strengte ein Gerichtsverfahren an, das Stuck und Lindpaintner gewannen. Eine ausführliche Biografie von Stucks Tochter Mary s. Raff.

nahe, und es sind mehrere großartige Porträts der jungen Frau überliefert (Abb. S. 0560, 0563, 0564).

Franz von Stuck nahm sich Lenbach zum Vorbild und ließ eine große, den griechisch-römischen Stil adaptierende Villa für seine neue Familie errichten. Die Innenräume waren als Gesamtkunstwerke konzipiert, ihre Gestaltung von Stucks esoterischer Kunst- und Lebensphilosophie inspiriert.<sup>15</sup> Die Villa umfasste Stucks Atelier, die Privaträume der Familie sowie wichtige halb-öffentliche Räume für die gesellschaftlichen Ambitionen und Verpflichtungen der Bewohner (Abb. S. XX). Mary führte bei diesen Festen Regie und trieb so den kometenhaften gesellschaftlichen Aufstieg des Paares voran. Georg J. Wolf, einer der führenden Münchner Feuilletonisten jener Zeit, schrieb »Sie war eine Königin der Gesellschaft und der Feste. Sie machte grosses Haus und strahlte in erlesener Schönheit und Anmut, witzig, musikalisch, überall beliebt und verehrt. Umgeben von anderen schönen Frauen wie Frieda von Kaulbach, Lolo von Lenbach [...], glänzte sie seit den neunziger Jahren als leuchtender Stern in den grossen Münchner Salons, zumal denen der Künstlerschaft. [...] Als Krone der Feste hat sie ihr Gemahl öfters porträtiert, z.B. wie sie bei dem grossen ›Arkadien‹-Fest im Jahre 1898 aussah.«<sup>16</sup>

Es gibt ein zentrales Doppelporträt von Franz und Mary von Stuck, das anlässlich des oben erwähnten *Arkadien*-Künstlerfestes entstand.<sup>17</sup> Das Gemälde zeigt das Paar im Profil und spielt bewusst auf die Bildsprache antiker Münzen an (Abb. S. 0130). Obwohl Stuck im Vordergrund zu sehen ist, lenkt Marys strahlend weiße Haut sofort die Aufmerksamkeit des Betrachters auf ihre perfekt modellierten Züge. Stuck malte 1902 ein weiteres Doppelporträt, auf dem er und Mary in seinem großen Atelier zu sehen sind (Abb. S. 0576). Anders als Munkácsy in seinem Atelierporträt folgte Stuck bei diesem Werk einer konventionelleren Ikonografie. Der Maler hat dem Betrachter den Rücken zugewandt, er hält die Palette in der Hand und will gerade den ersten Pinselstrich auf die Leinwand setzen. Mary posiert in einem reich verzierten Brokatkleid. Sie steht zwischen Stucks bekannten Gemälden *Die Sünde* (1893) und *Tänzerinnen* (1896) und wird so zu einer Art Vermittlerin zwischen dem Meister und seinen Werken. Der auffällige rote Sessel links Vordergrund ist auch in Stucks Porträt von 1916 zu sehen, das seine Tochter Mary als junge Frau zusammen mit ihrem geliebten Terrier Flexi zeigt (Abb. S. 0564). Trotz ihrer unterschiedlichen Ikonografie vermitteln Stucks Doppelporträt und das von Munkácsy die gleiche Botschaft: Beide Künstler stellten ihre Ateliers als Orte der intellektuellen, ehelichen und gesellschaftlichen Re-Produktion dar. Dieses Narrativ hätte ohne die physische Präsenz der jeweiligen Ehefrau nicht funktioniert, wodurch ein weiterer potenzieller Handlungsraum der Frau in einer männerdominierten Gesellschaft abgesteckt wird.

### Teodora Matejko

1880 besuchte Kaiser Franz-Joseph von Österreich-Ungarn den polnischen Malerfürsten Jan Matejko. Das Ereignis wurde von Juliusz Kossak dokumentiert und vermittelt dem Betrachter eine weitere Darstellung einer Künstlerehefrau im Atelier (Abb. S. XX). Teodora Matejko trägt dem Anlass entsprechende festliche schwarze Kleidung. Sie steht ernst hinter dem Kaiser, wäh-

rend ihr Mann seine Bilder erläutert. Die vier Kinder des Paares kommen neugierig in den Raum, doch Teodora bleibt ungerührt und scheint emotional abwesend. Im Gegensatz zu Cécile Munkácsy oder Mary von Stuck geht Teodora Matejkos Handlungsraum kaum über ihre Rolle als Ehefrau eines überaus erfolgreichen Historienmalers und Mutter seiner Kinder hinaus. Dies war jedoch nicht immer Fall, die ersten Jahre des Paares waren von einer ganz anderen Dynamik geprägt.

Der junge Maler lernte seine zukünftige Frau Teodora Giebułtowska Anfang der 1860er Jahre kennen und war sofort von ihrer Schönheit und ihrem Charme beeindruckt. Teodora entstammte dem niederen Adel, und ihre Familie war aufgrund von Matejkos Beruf und dem bis zu diesem Zeitpunkt noch fehlenden finanziellen Erfolg – gegen eine Ehe.<sup>18</sup> Ein Aquarell, eine großformatige Skizze und ein Ölgemälde zeigen ein zur Problematik der unstandesgemäßen Liebe passendes historisches Sujet: König Sigismund II. August von Polen (1520–1572) und seine zweite Ehefrau, die litauische Adlige Barbara Radziwiłł (1520–1551) (Abb. 4). Die Werentwicklung zeigt, dass Matejko Sigismund August und Barbara Radziwiłł zunächst seine eigenen Züge und die Teodoras gab (Abb. S. 0142). Dieses Werk ist somit ein verstecktes Doppelporträt des Malers und seiner Frau, verborgen hinter der tragischen historischen Liebesgeschichte. Sigismund und Barbara heirateten 1547 heimlich, da der polnische Hof und das Parlament gegen ihre Verbindung waren und später die Trennung des Paares forderten. Aber Sigismund stand bis zu ihrem Tod zu Barbara, die im Jahre 1551 höchstwahrscheinlich an Krebs, möglicherweise aber auch infolge einer Vergiftung starb. Matejko spiegelte sein Werben um Teodora in Sigismunds und Barbaras unglücklicher Liebesgeschichte wider, da auch sie Hindernisse und familiäre Widerstände zu überwinden gehabt hatten. Hier zeigt sich nicht nur, dass Matejko im Herzen ein Romantiker war, sondern die Darstellung beweist auch, dass er sich der Faszination seiner Zeitgenossen für Rittertum, Mittelalter, Renaissance und höfische Liebe, für die die Künstlerfeste nur ein Ausdruck waren, ebenfalls nicht entziehen konnte. In der Realität<sup>19</sup> war es jedoch sicher alles andere als einfach, die Frau eines berühmten Malerfürsten zu sein.

Hier wurden vier Frauen vorgestellt, die mit Malerfürsten des ausgehenden 19. Jahrhunderts verheiratet waren.<sup>20</sup> Sie alle sind aufgrund ihrer Verbindung zu berühmten Ehemännern in unser historisches Bewusstsein getreten. Aber sie führten ein aktiveres Leben als Historiker es ihnen üblicherweise zutrauen. Um ihre Biografien vor, während und zum Teil auch nach den Ehen mit den Malerfürsten vollständig zu beleuchten, bedarf es jedoch noch weiterer aufwändiger Archivarbeit. Ich hoffe aufgezeigt zu haben, dass Cécile Munkácsy, Mary von Stuck und sogar Lena und Lolo von Lenbach innerhalb (oder vielleicht auch trotz) der gesellschaftlichen Erwartungen des späten 19. Jahrhunderts alternative Identitäten entwickeln konnten. Die patriarchalischen Muster sahen vor, dass Frauen ihren Vätern, ihren Ehemännern und sogar ihren erwachsenen Söhnen unterstanden. Aber das »social borderland« zwischen bürgerlicher Unbescholtenheit und (vermeintlicher) künstlerischer Zwanglosigkeit eröffnete den Ehefrauen der Malerfürsten neue Handlungsräume. Ohne die Betrachtung der Frauen im Umfeld der Malerfürsten ergibt sich vorerst nur ein unvollständiges Bild dieses Phänomens.



4 Jan Matejko, *Sigismund August und Barbara Radziwiłł*, 1858 (Kat. XXX)

15 Zum architektonischen und ästhetischen Programm der Villa Stuck siehe Danzker, Jo-Anne Birnie (Hrsg.), *Villa Stuck*, Ostfildern 2006.

16 Wolf, zitiert in: Danzker (s. Anm. 10), S. 35.

17 Zu den Künstlerfesten und ihre Geschichte s. Tacke, hier S. XXff.

18 Matejko hatte sein erstes größeres Historienbild, das 1864 – im Jahr ihrer Eheschließung – gemalte *Skargas Predigt*, noch nicht verkaufen können. Ciciora-Czwrnóg, Barbara, *Jan Matejko*, Krakau 2005, S. 5.

19 Zagrajek, Agnieszka, *The Jan Matejko House*, Krakau 1998, S. 7.

20 Weitere Ehefrauen von Malerfürsten und ihre Rollen sind noch zu untersuchen.